IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 — TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 3 - Marzo 1928

"Comunicazione„ dell'atto estetico e suoi "concomitanti fisici„

Grande è l'importanza per la storia dell'estetica di questo libro che espone in modo particolareggiato e con fine intelligenza i pensieri sulla poesia e sull'arte di Blake, Coleridge, Wordsworth, De Quincey, Shelley e Keats, di quella che si potrebbe chiamare la teoria romantica della poesia in Inghilterra. Con quale criterio la ricostruzione storica e l'esame critico siano condotti è detto nel sottotitolo, che è stato di sopra trascritto. Senonchè, all'esposizione segue un capitolo, o piuttosto un'appendice, nella quale — scrive l'autrice — «mi sono sforzata di formolare e discutere certe difficoltà della dottrina del Croce, di cui mi avvidi solamente quando la maggior parte del libro era composta, e che, quantunque non mi portassero a modificare seriamente il mio anteriore giudizio sulla questione romantica, mi rendono impossibile accettare a pieno la soluzione che il Croce dà al problema estetico. Io sono vivamente consapevole del carattere non conclusivo (*of the inconclusive character*) delle discussioni di questo capitolo; ma sopprimere i miei dubbi sarebbe stato poco onesto, e cercare risposte complete ad essi sarebbe stato tentare la costruzione non solo di una nuova Estetica, ma di una nuova Metafisica». I dubbii concernono la «comunicazione» dell'atto estetico, i suoi «concomitanti fisici», il «bello di natura»: e sono dubbii sui quali si sono fermati più volte particolarmente i critici inglesi. Ma sono anche dubbi che hanno travagliato me stesso prima che giungessi a formolare le rispettive teorie, e anzi qualcuno di essi mi si è presentato solo più tardi, e mi ha indotto a meglio determinarle nei posteriori miei scritti. Ora mi è grato, innanzi alle obiezioni che con tanta sollecitudine e scrupolo di verità mi sono mosse dall'autrice di questo libro, fornire alcuni schiarimenti, o, piuttosto, tenendo conto delle obiezioni, riesporre in modo sommario ma perspicuo le mie soluzioni.

Innanzi tutto, il problema della cosiddetta «estrinsecazione» od «oggettivazione fisica» dell'atto estetico non è da confondere con quello del rapporto tra «creazione spirituale» ed «espressione fisica» nell'atto stesso. Questo secondo problema è stato da me risoluto e oltrepassato col principio dell'«unità di intuizione ed espressione», analogo a quello dell'«unità di volizione e azione» nella filosofia della pratica, o di «spirito e corpo» nella generale filosofia dello spirito; i quali principii si ricollegano poi alla critica che la classica filosofia idealistica iniziò della divisione di idea e realtà, di noumeno e fenomeno, di essenza ed esistenza, e simili, cioè al rigetto della falsa gnoseologia dualistica, malamente trasferita dalle scienze naturali alla filosofia (dalla scienza del finito, si diceva allora, a quella dell'infinito). Come l'autrice acutamente scorge, per confutare principii come questi bisognerebbe costruire una «nuova Metafisica», cioè o andare a ritroso della filosofia moderna e restaurare una vecchia metafisica, o inventarne una affatto nuova, della quale non c'è luogo a parlare perchè non è stata ancora inventata, nè, da parte mia, vedo per qual via si possa inventarla.

Il problema dell'«estrinsecazione» è altro. Ecco, io ho creato una poesia; cioè, l'ho espressa in ritmi e parole, l'ho mormorata dentro di me a bassa voce, o anche l'ho cantata a me stesso a voce spiegata. — Come fare affinchè questa poesia possa essere richiamata al ricordo? In certo senso, essa è già immortale nel ricordo. Potrò in apparenza dimenticarla, ma un giorno, in certe circostanze, magari in certe particolari condizioni (direbbero i medici) nervose, dopo anni e anni, potrà risorgermi in mente, così come l'ho creata una volta. La realtà l'ha accolta e la serba nel profondo suo seno, dove non sarà mai abolita: sillaba di Dio non si cancella. Ma non si tratta di questa immortalità, o di questo risorgere per vie rare e inopinate. Come debbo fare affinchè il ricordo possa accadere a richiesta della mia volontà? Poniamo che io non sappia leggere e scrivere (vi sono stati molti poeti analfabeti), e poniamo che abbia intorno a me altri analfabeti, e che (come quel tale signore romano che aveva fatto imparare a mente ai suoi schiavi Omero e gli altri poeti e diceva così di saperli tutti lui) abbia uno schiavo o più schiavi al mio comando, ai quali faccia imparare a mente le mie parole (e non importa che le intendano, purchè le apprendano esattamente come sono da me pronunziate), e ordini loro di esercitarsi a ritenerle a mente, in modo da ripeterle a ogni mio cenno. Che cosa ho fatto con questo mio ordine e disposizione? Ho foggiato un «organo di riproduzione estetica», che, guardato come guardano i naturalisti, sembrerà un oggetto «fisico», «esterno», un «fissamento fisico del bello», e così potrà anche esser chiamato, per metafora, nel parlare corrente o per popolarità di discorso. Ma, in effetto, ho compiuto un atto pratico, operando su altre volontà che riopetrano al mio operare; e questo atto p r a t i c o io ho distinto dall'atto t e o r e t i c o della creazione pratica (e non già, si badi, dall'astratta e inesistente intuizione, ma dall'intuizione-espressione). Se ora agli schiavi, obbedienti al mio ordine, sostituisco i sassi che ubbidiscono alla mia azione d'intagliarli per foggiarne la statua o la colonna, le materie coloranti che ubbidiscono alla mia azione di mescolarle e stenderle sopra una superficie per foggiarne la tavola o la tela o la parete dipinta, si vedrà che il caso non è punto diverso: anche qui io opero su forze spirituali e quelle controperano; e tanto controperano, cioè ubbidiscono e disubbidiscono insieme, che sono costretto a ricorrere ai ripari ora coi restauri o le copie, ora con l'integrazione mentale di quel che in quegli strumenti riproduttori manca o è venuto a mancare.

Come la teoria dell'unità di intuizione e di espressione ha a sua premessa l'unità del reale, così questa della qualità pratica che spetta al processo del fissamento estetico ha a sua premessa la spiritualità del reale: premessa che può altresì essere negata, ma la cui negazione richiederebbe una nuova filosofia, che scindesse da capo la realtà in spirito e natura, e si rassegnasse poi a non capir più nulla e a perdersi nel mistero. Parimente la difficoltà circa il processo onde noi dalla percezione dell'istrumento riproduttivo passiamo alla reviviscenza interiore della poesia, si risolve col non ismarrire la coscienza della vivente unità dello spirito. All'autrice sembra che ciò non basti e vi bisogni anche «una certa comunanza dell'esperienza estetica attuale tra l'artista e il critico, che debbono, per così dire, parlare il medesimo linguaggio». Ma tutti, in quanto uomini, abbiamo la capacità di ogni esperienza umana, e di parlare il linguaggio di ogni altro: *nil alienum puto*. Quel che si può e si deve certamente ammettere è che, su questo fondo comune, l'umanità si specifichi variamente; e, in questo specificarsi, alcuni uomini abbiano la prontezza a cogliere certi stati d'animo e a parlare certi linguaggi, e altri certi altri, e altri abbiano più larga e altri meno larga questa prontezza; donde le empiriche differenze che poniamo tra anime artistiche e anime non artistiche, tra critici che intendono certe poesie e pur sono come chiusi a certe altre, o con difficoltà e assai tardi ne hanno una sorta di rivelazione, e simili. Il che richiama un altro principio generale, e non meramente estetico, che è quello della specificazione e individuazione dello spirito. Pure, per grande che sia la disposizione di un critico a rivivere e a intendere, questa avrà pur sempre i suoi limiti; e, per minima che si pensi la simile capacità delle anime poco artistiche, non mai sarà nulla; chè, se fosse nulla, quell'anima non sarebbe un'anima.

Quanto al «bello di natura», l'autrice ammette che in molti casi esso sia quello che è da me teorizzato, cioè un bello di fantasia, una nostra creazione poetica, proiettata in certi oggetti che si dicono naturali e che vengono così a fungere da strumenti di riproduzione estetica. Ma poichè, a mio senso, tutta la realtà è spirituale, come si può negare — ella obietta — che cosiddetti esseri e fenomeni naturali non abbiano qualche loro propria virtù espressiva e non ci dicano parole loro proprie, di propria bellezza? Non avevano, dunque, qualche ragione i romantici di ascoltare le voci e scrutare le sembianze della natura, e sentirne la bellezza, la bellezza reale e non quell'altra da noi in essa infusa? — Questa obiezione non toccherebbe la mia teoria intorno al bello di natura; ma soltanto aggiungerebbe agli uomini-poeti gli animali o le piante o altri esseri poeti. Dei quali io non pretendo negare l'esistenza; ma osservo solamente che, se è difficile comprendere a pieno certe parole della poesia da noi troppo lontana di tempo e di costume, difficilissimo, e quasi disperato, dev'essere intendere le voci e la mimica di enti naturali, dalla cui intima società e conversazione (se mai l'uomo ha vissuto in essa) il corso della storia mondiale e civile ci ha come distaccati. Credo che l'espressione estetica dell'anima di un gatto sarà meglio percepita da un altro gatto che da un uomo, per quanto egli abbia cari e familiari i gatti. L'uomo sarà sempre più disposto a poetizzare il gatto, e ad atteggiarlo e animarlo a suo modo, che non a percepire le voci dell'anima gattesca; e scriverà come Baudelaire il sonetto: «Les amoreux fervents et les savants austères Aiment tous également dans leur mûre saison Les chats, puissants et doux...»: i gatti con le loro pupille mistiche, i gatti che l'Erebo avrebbe presi a suoi funebri corsieri, se essi potessero piegare al servaggio la fierezza della loro anima... Contro le quali fantasie i gatti, se potessero conversare con noi, forse protesterebbero e direbbero con modestia di coscienza: «*Non sumus digni*: ci attribuite sentimenti e pensieri maggiori di quelli che possediamo». Il Leopardi protestava una simile indegnità riferendosi alle donne: «E male Al vivo sfolgorar di quegli sguardi Spera l'uomo ingannato, e mal richiede Sensi profondi, sconosciuti... in chi dell'uomo al tutto Da natura è minor...». Pel Leopardi, insomma, anche la spirituale bellezza della donna era, non espressione della donna, ma creazione dell'uomo artista. Il che le donne stesse pensano assai sovente e sorridono delle visioni che di loro hanno i signori uomini, e dicono alcune volte: «Voi ci ponete troppo in alto», o: «Voi non ci comprendete»: le donne, così poetiche per gli uomini e così poco, da parte loro, poeti.

BENEDETTO CROCE.

A. E. POWELL (Mrs. E. R. Dodds). — *The Romantic Theory of Poetry*, An examination in the light of Croce's Aesthetic. — London, Arnold, 1926 (8.o, pp. v-263).

Il "mistero„ dell'anima slava

Or non è molto, quando uscì per la prima volta in francese il capolavoro d'uno dei più acuti e interessanti romanzieri russi del secolo passato, *Oblòmov* del Goncieròv, s'è visto riapparire su per i giornali qualche nuovo sproloquio sull'«anima slava», sul suo «mistero», sulla sua «incomprensibilità»: poichè in quel libro si discorre, con una potenza d'indagine psicologica che l'eccessivo compiacersi dei particolari non riesce a soffocare, delle vicende invero poco memorabili d'un uomo apatico indolente e buono, personaggio creato non con l'intento di riuscire un tipo, ma assurto poi a simbolo di tutto uno stato d'animo proprio dei tempi e dei luoghi; e per indicare quell'impraticità, quella timidezza, quell'estrema pigrizia quasi pusillanime, fu coniata perfino una parola astratta, dal nome del libro e del suo protagonista — *oblòmovshcina* —, e la si adoperò a flagellare l'indolenza degl'intellettuali sognatori che avevan paura dell'azione come d'una strada impervia e sassosa che avrebbe sconquassati i carri allegorici delle loro elucubrazioni, fragili e complicati. Quale occasione migliore per tirare fuori le sonore parole di cui s'è dato qualche esempio in principio, e anche ardite immagini quali «Asia» «Oriente» «steppe» e via discorrendo, quando si trattava d'un caso che i russi stessi consideravano come una sintesi? Strano, certamente, quest'uomo che sta a giornate intere su un letto a fantasticare, e quando ama una donna la lascia sposare al suo più caro amico, energico quanto lui è fiacco; strano e fuor dell'esperienza comune normale cotidiana di quei tali critici da giornale. Se, a detta degli stessi russi, era un tipo rappresentative, perchè non concludere che tutti i russi sono gente paradossale e incomprensibile? L'avevano confessato loro: c'era da aver le spalle sicure. E poi, quell'*oblòmovshcina* spiegava tutto, e con facilità: tanto la storia recente come i romanzi del Dostojevskij.

E sì che pareva che questa critica facilona non avesse più ragion d'essere, dopo che le traduzioni dirette e integrali, moltiplicatesi in questi ultimi anni, avevano dato modo di spazzar via per sempre tutti i concetti vaghi, le frasi fatte, le viete definizioni; ma si vede che c'è da battagliare ancora. Prima, era pigrizia di critici, ma giustificata in parte dall'arbitrarietà dei testi che erano loro offerti; e soprattutto inutile ossequio alla critica francese, che quasi sempre non intende gli scrittori stranieri se non li svisa per rimpannucciarli a modo suo: così che bisognava spesso trovar per forza le bellezze dove non c'erano, perchè un traduttore — quasi sempre anonimo, per pudore, — le aveva tagliate via o mal capite, oppure perchè il visconte di Vogüé non era riuscito evidentemente a leggere fino in fondo i *Fratelli Karamàzov* e con questi criteri si costruiva un suo panorama della letteratura russa. Ora, invece, da parecchie parti s'incomincia a considerare questa letteratura come qualcosa che non s'ha da amare perchè incomprensibile e nebuloso, ma appunto, e soltanto, perchè si può conoscere e analizzare e limitare: ha scritto una volta il Croce che «amare è, contrariamente a quel che crede il volgo, conoscere i limiti della cosa amata, perchè chi non ne conosce i limiti, non vede neppure il carattere e la fisionomia, e non ama, perchè non ha dinanzi a sè niente di determinato». Ma sventuratamente ha molto corso anche adesso un modo di dire, giustissimo nella sua prima parte, e invece molto discutibile nella seconda: «i russi son diversissimi da noi latini; perciò non li possiamo capire». Anche gli anglo-sassoni sono profondamente diversi dai latini; ma nessuno s'è mai sognato di vedere un *alibi* per la propria pigrizia o la propria incapacità di giudizio in questa diversità: eppure molte volte s'ha da fare un piccolo sforzo per intendere, ad esempio, i libri del Dickens; ma chi non l'ha fatto?

Si sa: se si parla dello spirito inglese, son tutti pronti a interpretarlo con la storia e la geografia: e subito vengono sfoderate la psicologia degl'isolani, la mistione dei sangui, la tenacia delle vetuste e pur moderne tradizioni. Ma a parlare dello spirito russo, molte cose facili semplici fondamentali nessuno le sa o nessuno le applica, dopo averle imparate magari a scuola e come aride nozioni. Quelli che nominando l'«Asia» e le «steppe» hanno certo una vaga idea d'una secolare denominazione tartara in Russia, ma non sanno che la cultura russa ne ebbe un arresto di cui neppure ora sono pienamente esaurite le conseguenze, pur senza subirne si può dire nessuna influenza positiva: tant'è vero che pochissime son le parole tartare restate nella lingua; mentre, se un'influenza ci fu, è quella bizantina d'ogni secolo, dall'XI al XVI. Quelli che contrappongono la letteratura russa a tutte le altre d'Europa messe insieme dimenticano che fino al secolo XVIII in Russia non c'è stato altro monumento letterario (a voler prescindere dalla poesia popolare e dalle cronache) che la *Canzone dell'Impresa di Igor*, tanto solitaria apparizione in quel buio da aver fatto dubitare a lungo della propria autenticità; e dal XVIII secolo in poi i contatti con le altre poesie europee (contatti che in principio furon dipendenza e imitazione anche pedissequa) si mantennero costantemente. Quelli che in Oblòmov vedono il tipo del russo passato presente e futuro sembrano non far caso alla storia, che modifica i popoli anche se non li muta: e quello ch'era vero e normale settant'anni fa, quando c'era ancora la servitù della gleba, ora non appartiene più alla realtà della vita.

A dir questo, sembra di star a sfondare una porta aperta. Invece, anche in giornali reputati accade di vedere critici che passano dall'ambiente del Dostojevskij a quello del Cèchov senza scorgervi soluzione di continuità: per colpa, certo, della stessa letteratura russa, che è fiorita subito senza bisogno, come la francese, di tentativi e di assaggi secolari; e ha avuti tanti nomi illustri, in un secolo e mezzo, da far sembrare impossibile che si dovessero disporre secondo una severa cronologia... E or è un anno e mezzo un giornale, che vuol essere autorevole nella sua pagina letteraria, stampava, su una traduzione integrale del Dostojevskij: «Ma proprio a proposito di Dostojevskij, che com'è noto, era tutt'altro che uno stilista, una traduzione che, con eleganza e *cum grano salis*, elimini le lungaggini inutili, le ripeti-

zioni continue, le imprecisioni nebulose può conservarsi «integrale»? Quante e quante pagine non dovranno essere sacrificate alla chiarezza e alla snellenza del racconto?» (Questo giornale poi s'è ricreduto: bontà sua).

S'è detto che bisogna bandire la faciloneria, che non bisogna far confusioni, che bisogna imparare qualche nozione elementare di storia e di geografia della Russia. Ma non, beninteso, per cadere nella «critica storica», sibbene per superare tutte le contingenze di carattere regionale e storico, che sviano l'attenzione e svisano il giudizio, onde rivolgersi poi esclusivamente alla critica dell'opera d'arte come poesia. Perciò qui s'è discorso della preparazione che il critico deve avere per occuparsi della letteratura russa, e non del modo di giudicarla: perchè questo modo non esiste, e cioè non è diverso da quel'o che serve per la poesia di tutt'i paesi. Bisogna che chi si occupa di questa letteratura abbia sul paese che l'ha prodotta cognizioni maggiori che non siano quelle solite: appunto per non parlarne da specialista o da iniziato, come si fa ancora troppo sovente per mostrare una scienza che non c'è; e perchè non accada che dinanzi a un *Oblòmov* si dimentichi di dire se il libro è bello o brutto, per dire che il protagonista è uno strano tipo e «noi non si farebbe certo come lui».

LEONE GINZBURG.

Espressione estetica ed espressione pratica nel pensiero crociano

I principi dell'estetica crociana sono ormai così diffusamente e così profondamente penetrati nello spirito della nostra cultura contemporanea, che anche i profani del sapere filosofico mostrano di averne conoscenza o almeno provano *in re* di sentirne l'influsso. In conseguenza di questa diffusione tale principi sono generalmente accettati come una di quelle verità acquisite e indiscusse sulle quali non è ormai più d'uopo ritornare.

Ma chi si avvicini al pensiero crociano con animo non di accettare, sì di intendere e voglia penetrare la Filosofia dello Spirito come un tutto organico e connesso, non già come una giustapposizione di parti delle quali l'una si possa accettare ripudiando l'altra, si accorge di trovarsi di fronte a una dottrina travagliata e tuttora grave di oscuri problemi.

Troppo facilmente l'estetica è considerata a sè come un comodo canone di interpretazione critica. Ma quei termini «intuizione» «espressione», «liricità», «passionalità» che vengono adoperati con tanta frequenza, hanno un significato ben preciso e determinato, che impegna la valutazione di tutta la realtà. Nè da questo legame si può prescindere, poichè l'atto intuitivo (estetico), per il Croce, è vita e realtà nel processo dello Spirito. Tanto è vero che quando nella «Filosofia della Pratica» viene eliminato il concetto dualistico di una materia anteriore allo spirito e da questo non prodotta, anche l'Estetica subisce una profonda modificazione. Del resto è proprio il pensiero sempre alacre del Maestro stesso che richiama l'attenzione su questi problemi con sempre nuovi chiarimenti, aggiunte, variazioni al nucleo centrale della sua concezione estetica.

L'aspirazione del Croce, dalla memoria pubblicata negli atti della Accademia Pantaniana fino ai Nuovi Saggi, è stato di definire, caratterizzare, chiarire il concetto di espressione estetica. Ma la teoria dell'arte come espressione, proprio allorchè sembra aver raggiunta la massima limpidezza e trasparenza, si trova a dover combattere con un'ombra che è venuta crescendo appunto col crescere della sua chiarezza.

Lo sviluppo dell'estetica crociana non è stato solo un individuare sempre meglio l'espressione estetica, ma anche un distinguerla sempre meglio dalla espressione pratica. E nello sforzo di distinguere, il rapporto tra queste due forme di espressione si fa sempre più complesso.

Il Croce insiste nell'affermare che l'espressione pratica è non espressione, che chiunque imprenda a trattare di arte deve tener presente la distinzione tra l'espressione che è puro sentimento o pura intuizione (Poesia), e l'espressione che è strumento di commozione degli affetti o di azione (Oratoria). E già nel suo giovanile trattato di estetica ammoniva di non togliere tra loro in iscambio l'espressione, della quale si dava la teoria identificandola con la intuizione e facendone il principio dell'arte, la espressione estetica, e l'espressione pratica, che si chiama espressione, ma è nient'altro che il desiderare, bramare, volere e agire stesso nella sua immediatezza (v. N. Saggi p. 127). E' il solo nome che hanno in comune queste due espressioni, ma in realtà espressione è solo l'espressione estetica, l'altra è detta così unicamente per una diversa metafora della parola.

Tra un uomo in preda all'ira con tutte le manifestazioni naturali di questa, e un altro che esprima esteticamente l'ira...; vi è un abisso. (Estetica, p. 95); tra un *Ahi!* riflesso fisico del dolore e una parola, anzi tra quell'*ahi!* e l'*ahi!* usato come parola, intercede un abisso. (Estetica p. 144).

C'è dunque, una differenza assoluta tra espressione pratica ed espressione estetica; ma che cosa è che pone questa differenza?

Nell'«Estetica» il Croce fa risiedere decisamente il carattere artistico nell'elemento formale, e il valore e il significato dell'intuizione così concepita appare chiaro ed evidente: il sentimento è l'informe e l'intuizione crea appunto il mondo delle cose dando forma individuale alla materia (sentimento) che ne è priva.

Ma questa funzione formativa non ha più ragion d'essere allorchè la materia, estranea allo spirito, si risolve nella realtà spirituale dell'atto pratico, individuale e universale a un tempo, cioè perfettamente *formato*, come ogni atto dello spirito.

Infatti, nella «filosofia della pratica», l'atto intuitivo non crea, ma ritrae il mondo delle cose; poichè le cose sono già per se stesse, hanno una loro forma indipendente dalla forma estetica: «il sentimento che l'artista vero ritrae è quello delle cose: lacrymae rerum; e, per la già dimostrata identità di sentimento e volizione nell'atto pratico e di volizione e realtà, quel sentimento sono le cose stesse. (F. d. Pratica, p. 184).

L'espressione artistica, perde dunque, in conseguenza di ciò, il suo valore di forma formante e individuante: prodotto dell'attività intuitiva non sono le *cose* (prodotto dell'attività pratica) ma le immagini, i fantasmi. L'interesse, quindi, si sposta e converge sull'altro elemento della sintesi estetica, il sentimento. E' il *sentimento che dà coerenza e unità all'intuizione*; che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo, per cui si può affermare che l'intuizione è veramente tale solo se rappresenta un sentimento. (Breviario, p. 27).

La distinzione fra sentimento (pratico) e intuizione, non può più, dunque, consistere nel fatto che l'una è la forma e l'altro è l'informe e quasi la materia, il contenuto, di questa forma. I sentimenti, identificati con l'attività pratica, sono le cose stesse con la loro individua forma. Bisogna, per ciò, trovare un criterio distintivo nel seno stesso del sentimento. E il Croce afferma di averlo scorto nel carattere cosmico del sentimento artistico: «nell'intuizione pura o rappresentazione artistica il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale e quella forma individuale come universo». (Nuovi Saggi, p. 126). In realtà neppure questo carattere è sufficiente a distinguere se, come sembra, si deve per «totalità» intendere il valore universale dell'espressione artistica, poichè anche l'espressione pratica ha lo stesso valore; il Croce stesso lo afferma: «il sentimento è individuale e universale insieme, come ogni forma ed atto del reale, e parimenti l'intuizione è individuale e universale insieme» (N. Saggi, p. 127).

D'altra parte il Croce ha ben ragione di insistere sulla necessità di distinguere tra l'espressione pratica e l'espressione estetica, per evitare di cadere nell'indistinto; peccato che, mi sembra, possa a ragione essere rimproverato al Gentile, pel quale è arte ogni atto individuo e determinato e quindi attività artistica ed attività pratica restano indifferenziate, comprese entrambe nella grande categoria della forma individuale dello spirito, in contrapposto all'attività logica universale. (cfr. Arte e Religione).

Ma sembra, per un bizzarro contrasto, che gli sforzi fatti dal Croce per proiettare luce sulla essenza della espressione estetica, valgano invece a rischiarare la natura del suo sosia pratico, che infatti, da semplice *non espressione*, acquista volto e fisionomia propria e può esser chiamata Oratoria; col qual nome si aggiudica un campo vastissimo, che l'arte teneva prima, evidentemente ad arbitrio, in suo dominio.

Per ritornare all'espressione estetica, se il carattere di totalità non è sufficiente a porre una distinzione, neppure è tale il carattere di *mediazione*, al quale accenna il Croce nei Nuovi Saggi: «nella pratica il sentimento è immediato, nell'arte, mediato, si passa dallo stato passionale allo stato contemplativo, (v. p. 126).

Questa mediazione sembra contraddire in modo assoluto al carattere di spontaneità e di immediatezza, proprio dell'arte. E', infatti, il Croce stesso che dice: «L'arte è intuizione; e in quanto porge il reale nella sua immediatezza, non ancora mediato e rischiarato dal concetto, si deve dire intuizione pura». (Prob. di Est., p. 14).

E in vero unire le due espressioni «sentimento» e «mediazione», suona come una contraddizione nei termini. Il sentimento è la vita stessa e questa non può essere mediata.

I problemi qui accennati hanno la comune radice nel fatto che il Croce, pur distinguendo, è preoccupato di mantenere un saldo legame fra l'attività pratica e l'attività estetica: il circolo della realtà, la dialettica dei distinti riceve la sua vita dal fluire dell'un distinto nell'altro: nasce la serena visione dell'arte sopra il tumultuare dei sentimenti pratici, anzi l'intuizione estetica è questo stesso tumulto rasserenato, e il giudizio, sceverando desideri e volizioni, sogno e accadimento, tramuta in storia la variopinta apparenza delle cose. L'ufficio e il valore dell'arte come intuizione-espressione, si comprende solo attribuendole il significato di traduzione dei valori pratici in valori teoretici, di stati d'animo in immagini. (v. Problemi di Est. p. 25).

Ora a me pare che tra il sentimento vissuto ed *espresso praticamente* e il sentimento intuito ed espresso artisticamente non vi sia, nè possa esservi, affinità alcuna. La realtà dell'uno non ha nulla a che vedere con la realtà dell'altro.

Il sentimento come vita, come pratica, è formato è individuato, e l'espressione estetica non può significare la serenazione del tumulto passionale in una immagine; non è possibile ciò che afferma il Croce: «la parola del poeta (o quella pittorica del pittore, scultorea dello scultore, musicale del compositore, e così di qua'siasi altro artista) ha fermato nel suo cerchio il tumulto del sentimento. Eccovi, per un istante almeno, per quell'istante, finchè l'incanto della poesia dura, liberi dal fatto cioè dal pratico soffrire, e gioiosi della liberazione, riguardanti con occhio rapito ma sereno la realtà che prima batteva nel vostro sangue e nei vostri nervi ed ora batte solamente nel ritmo dell'arte, diventata cosa di bellezza. Il vostro cuore è forse ancora indolenzito, ma sovra esso si è versato come un balsamo, che rende dolce quello stesso ricordo di antico travaglio. La tragedia della vita, fattasi tragedia di poesia, è tragedia oltrepassata, domata, dominata: dominata dalla fantasia, oggettivata in una forma sensibile e completa che è se stessa ed è il tutto. Questo può e deve essere la poesia: non meno di questo certamente, non più, neanche di una linea. (Conversazioni Critiche, p. 58).

Al contrario io direi che questo non si può volere dalla poesia, nè essa lo può dare: la vita si placa solo nella vita, l'arte nell'arte. Io sono in preda a una passione violenta, o sogno, o spero o dispero: vivo. Tutto ciò si esprime con parole, gesti, scritti, suoni, canti, che sono espressione pratica, cioè niente altro che il sentimento stesso nella sua immediatezza. E l'arte serenatrice, l'arte mediatrice, che può fare? Esprimere ciò che è già espresso? Non ricade così in un naturalismo più o meno raffinato? Si certo - anzi il Croce stesso mette in guardia contro il pericolo di sostituire a una eternità più remota una eternità più vicina; al concetto di un'arte che esprime nelle sue immagini le cose esterne o le esterne idee, il concetto di un'arte che esprime nelle sue immagini i sentimenti dell'uomo, riaffermando con ciò la ricettività e la passività come propria dell'intuizione artistica che rispecchia i sentimenti umani. «*Espressione e parola, egli dice, non* sono già manifestazione o rispecchiamento del sentire (espressione in senso extraestetico, espressione naturalistica, non espressione)... ma posizione e risoluzione di un problema, che il mero sentimento, la vita immediata, non risolve e nemmeno pone. Quel che è vita e sentimento deve farsi, mercè l'espressione artistica, verità; e verità vuol dire superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia, creazione di un fantasma che è quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale, e così innalzata a nuova vita, non più passionale, ma teorica. (N. Saggi, p. 154).

Per fugare anche l'ombra del naturalismo, l'arte non viene concepita come forma o come *liricità*, bensì come posizione e risoluzione di problemi (fantastici o estetici). Ma come tale essa viene ad essere un ritorno su ciò che non ritorna, per innalzarlo a nuova vita; considerando l'espressione artistica quale mediazione dell'immediato, l'immagine, che dovrebbe nascere a un parto col sentimento si viene ad aggiungere ad esso in un momento successivo. (v. Gentile. - Frammenti di est. e lett., p. 174 seg.)

Eppure il Croce considerando l'espressione come una sintesi a priori, pone la necessità di far coincidere immagine e sentimento. Ed egli, infatti protesta contro coloro che affermano la arte uguale a intuizione e sentimento, perchè i due caratteri così enunciati appaiono solamente aggregati l'uno all'altro, e tutt'al più saldati, laddove ciò che bisogna è ritrovare *l'uno nell'altro e identificarli!* (N. Saggi, p. 128).

Ma come identificare ciò che una volta è stato distinto? Come riunire ciò che è stato diviso? Se l'intuizione è un fatto ulteriore rispetto al sentimento, e se il sentimento ha già la sua individua'e e universale realtà, come si può chiamare questa sintesi a priori? e se l'immagine e sentimento nascono a un parto, come si può dire che l'arte sorge sul sentimento, media l'immediato, serena la passionalità?

Dice il Croce: «l'arte rifà idealmente ed esprime la mia istantanea situazione; e l'immagine, da lei prodotta, si scioglie dal tempo e dallo spazio, e può esser rifatta e lontemplata nella sua ideale realtà da ogni punto del tempo e dello spazio. Appartiene..... non all'attimo fuggente, ma alla eternità» (Probl. di Est. p. 27). Ma se il sentimento è istantaneo e fuggevole, come può l'intuizione far rivivere un certo stato d'animo per informarlo della sua forma idealizzante? e se nasce uno con l'immagine, come si può avere *prima* il tumulto della passione e *poi* la serenità dell'arte. In vero i sentimenti nascono o coll'impronta dell'espressione pratica o coll'impronta dell'espressione estetica.

Se è vero che l'espressione estetica è sintesi a priori di immagine e di sentimento, il sentimento che si presenta come elemento di questa sintesi non ha mai avuto una antecedente realtà in una sintesi a priori pratica, e non è giunto all'espressione artistica attraverso una successiva elaborazione: esso è nato come cosa di arte. D'altro lato il sentimento che nasce con la forma di vita vissuta, di passione, non potrà mai assumere forma estetica. Tra l'uomo straziato dal dolore e l'uomo che esprime un dolore con una immagine di bellezza, è una differenza essenziale; nè mai può darsi che un dolore *prima* vissuto possa *poi* esprimersi e placarsi in una forma artistica. Quello che si esprime con una immagine di arte è un altro dolore che per sè stesso non duole, perchè nato da un'altra matrice. L'espressione pratica e l'espressione estetica si possono alternare o intrecciare, ma non mai passare l'una nell'altra; e quella che il Croce chiama forma aurorale del conoscere nè segue l'attività pratica, nè precede la attività logica conoscitiva: essa sta solitaria e senza nessi col mondo pratico, forma sì, ma di un mondo assolutamente e totalmente fantastico.

MARIA MARCHESINI.

Un premio ai nostri abbonati.

A. F. FORMIGGINI, il noto editore romano, alla cui iniziativa si devono le collezioni: Classici del ridere; Profili; Apologie; Lettere di amore; Polemiche, ecc., è anche il direttore del periodico bibliografico: «*L'Italia che scrive*», rassegna per coloro che leggono, supplemento mensile a tutti i periodici. E' sui repertori bibliografici di questa agilissima rassegna che si svolge da anni, in gran parte, il lavoro della libreria italiana, sì che l'importanza pratica dell'Ics si è venuta progressivamente sempre più affermando.

I nostri abbonati potranno avere l'undicesima annata de *L'Italia che scrive* (1928) con una notevole riduzione, cioè a L. 15 invece che L. 20. Inviare vaglia ad A. F. Formiggini Editore in Roma allegando la fascetta del nostro Periodico.

* * *

Congedo da Gloria Swanson

Dalle memorie di Giorgio Psy:

Addio Gloria, non t'amo più.

La nostra avventura è conclusa: gli ultimi metri di film scivolano rapidi contro l'obbiettivo: *Fine*: ombre convulse: tace l'orchestra: balena la luce.

Gli occhi indugiano un istante contro la tela per cercarvi una traccia delle immagini: nulla.

L'afa opprime, la folla ripugna, il salone è squallido, *corroso dai grigi riflessi della proiezione.*

Gli spettatori soffrono pel repentino transito dall'una all'altra realtà (gli elettricisti, spesso pietosi, schizzano fosforescenze sullo schermo): qualcuno impazzisce d'amore per te, altri decidono d'imbarcarsi subito per Hollywood, molte fanciulle cadono in *trance* e, con un'impressionante lucidità, sognano il film che interpreteranno.

Per attenuare gli effetti oltremodo deprimenti di un così brusco trapasso imparai presto, o Gloria, a soffermarmi nei foyers dei cinema, dinanzi alle scacchiere di fotografie, antologie gratuite dei tuoi films: così l'illusione, invece di svanire di colpo, durava e sbiadiva gradatamente.

Là ho incominciato a studiarti, a capirti, a realizzarti in me stesso e a disamarti come donna per amarti com'immagine.

Mi separavo da te quanto ero certo di possedere le tue apparenze e di poterle evocare e mutare a mio piacimento: così s'iniziò questa avventura, vissuta inseguendo le tue fuggevoli immagini ed oggi finita.

Lenta fu la conquista: dapprima tu restavi inerte nella mia memoria ed erano le Glorie come *tante cartoline impaginate* nell'album. Ma, col tempo, esse acquistarono non so quale prodigiosa virtù d'irradiazione e di movimento, dilatandosi finchè il tuo volto diventava una luna o illuminandosi lontano, lontano, folgorate fra le stelle da un proiettore ultrapotente.

Oppure intorno ad esse si generavano scenari in continuo mutamento, oscillanti, scivolanti, danzanti, come quelli intravisti dalla carlinga del velivolo, ed io vedevo il tuo volto apparirmi, sparirmi, riapparirmi come fossi in treno o in auto ed i miei occhi ti ritrovassero ad ogni svolta (il veicolo sfugge tangenzialmente al cerchio ruotante del paesaggio ed invano tenta di infrangere gli aerei confini di un calmo paradiso — svariano selve, campi, ville, case, paesi, fiumi, bande di sole, fiocchi di nubi... — il flusso delle immagini trasfigura in veloci metamorfosi, come sull'orlo di un carosello vertiginoso al quale s'incateni tutto l'orizzonte, finchè si polverizza in uno sfarfallio iridescente).

Altre volte t'immergevi in un fluido smeraldino, in una luce gemmea, prodigiosamente ricca di riflessi e di strane e voraci forme — meduse e polipi opalescenti, pesci translucidi, orchidee madreperlacee — dove le mutazioni accadevano per amalgame mostruose, per esplosioni mute, subito rattrappite in ventagli stellati, in ciuffi fioriti a raggiera, in efflorescenze dal fogliame capillare e tentacolare, in cortine di grappoli e di corimbi, e tu diventavi biancazzurra, di maiolica liscia, e poi ti dissolvevi, e ne vibrava la luce, spasmodica, in tutti i suoi riflessi, quasi volesse trasmutarli in tante tue liquide parvenze.

Spesso ti ammiravo danzare a fiore di un mare notturno: sull'onde verdi-nere appariva il tuo solo profilo: una cifra fosforescente: volubilissima *immagine della melodia.*

E poi, all'improvviso, un getto di luce solare ti sollevava: diventavi lo stame di un giglio, mentre aureole, raggiere, ghirlande scoccavano da te, come i cerchi dell'acqua percossa, e, dileguando, sfumavano.

E tu danzavi: il mare e il cielo si rinchiudevano intorno a te: eccoti in un prisma di specchi dove la luce impazziva: e tu diventavi rosea, quasi trasparente, come una mano contro il sole, diafana poi, e, infine, tutto uno sfavillio.

La scena, annebbiandosi, dileguava; schiarendo la caligine si condensava a poco a poco verso un invisibile centro d'attrazione, si tramutava in materia, ed eri tu, Gloria, tu che apparivi con occhi senza pupille e trasognati, mentre oblique bande di luce ti scolpivano in netti chiaroscuri, magnificavano le tue linee, i piani, le curve, gli angoli, e la tua dolce nudità per un suo contenuto e pure prepoente impeto statuario, si riesprimeva nella multiforme dinamica della sua più plastica e fluida geometria.

Quando volevo assaporare tutta l'elasticità di una tua movenza, quando volevo cogliere il sapore ed il valore di ogni più lieve sfumatura della tua espressione, io le dilatava nel tempo, rallentandole fino a sfiorare l'immoto e l'aria intorno a te s'appesantiva; ogni tuo movimento si scioglieva nell'infinito silenzio di un mondo subacqueo, ed il tuo sorriso ed il tuo pianto erano le maschere estatiche di lentissime gioie e di lentissimi dolori. Così imparai anche a contrappuntare il ritmo delle tue apparenze con quello della mia fantasia e con un giro di manovella infransi la ferrea illusione del tempo.

Una volta, ricordo, ti vidi nascere per la voluttà e la magia stessa della luce, in un mito semplice, *e, forse, ammirando.*

Ecco il mare verd'azzurro, il cielo blu, l'annunzio dell'alba sull'orizzonte.

Silenzio e solitudine.

Sull'acqua si muove il colore del mare: è la *marezzatura svariante continuamente in tutte* le tonalità del chiaroscuro, mentre un'onda sottile, a quando a quando, la falcia.

Il ritmo della trasmutazione incalza, i toni s'addensano, il mare respira più frequente, la luce nasce dal profondo del cielo e dal profondo dell'acqua. E, crescendo, il moto dell'onde s'accelera: un punto sull'orizzonte si frange e balena, la luce oscilla un istante, precipita all'oriente perchè il panorama si riplasma in una prospettiva concentrica al sole, e poi risfavilla. Svela un'isola, un profilo di monti lontani, si frantuma sul mare in miriadi di prismi incandescenti, si profonde, si dona, si abbandona, rimbalza, si moltiplica, palpita, freme, scintilla, splende, rifulge, folgora: vuol diluirsi nell'acqua, vuole immergersi nel mare, mescolarsi con esso, *come con l'aria e riunire in una sola* vibrante azzurrità il cielo e gli abissi.

E dal mare sbocciano corolle, criniere e ghirlande di schiume, il vento le confonde, la luce le aureola: si sfanno, ma un festone è ancora sull'onda.

L'onda s'aderge sotto quel peso lieve, s'abbassa e ancora s'inarca, lo culla ed intanto l'innalza, mentre ogni raggio di luce lo plasma e l'illumina: così nacque l'Anadiomene.

Ed *in quella divina specie tu mi* apparisti, o Gloria, continuamente trasfigurata, come una volta t'ho vista, sperduta in una tempesta azzurra, fra onde, marosi, turbini e gorghi spumeggianti intorno alla tua nudità.

Se potessi raccontare tutte le visioni, tutte l'illusioni, tutte l'allucinazioni, tutto quello che la mia fantasia ha generato intorno a te e mercè tua, queste memorie non sarebbero la cronaca frammentaria delle mie strabilianti avventure, ma un poema.

Il giorno nel quale i tuoi films ed i miei sogni si confusero in una sola fantasmagoria dalla quale si generavano nuove avventure, nuove figurazioni, nuove immagini anch'io dovevo diventare, da miliardario, poeta.

Un poeta come quelli che inventarono gli antichissimi miti dove partecipano iddii, uomini, mostri, animali, mari, fiumi, foreste e la vicenda sale dalla terra al cielo e dal cielo discende per ritornarvi, ed intanto si operano portenti e metamorfosi, si generano altri dei, altri eroi, altre chimere, altre favole, e si tessono così gli eterni poemi e si rivelano le idee solenni del mondo.

Non seppi perchè non sapevo.

Pazienza e fiducia: altri ti canterà.

Nota dell'autore:

Così nacque Filmcity, cronaca di un poema e storia di un romanzo mancato.

IOHN SINCLAIR.

(da «Filmcity» ovvero «Omaggio a Gloria Swanson»).

Traduz. di Ettore M. Margadonna.

LUIGI ALAMANNI

Poeti di singolare malìa, a studiare il petrarchismo *nostro cinquecentesco, uno* se *ne* ritrova dinanzi parecchi; e finisce anzi d'assumere (sorpreso di trovare, dove credeva gioco, poesia) un certo gusto di raccoglitore dilettantesco nel miglior senso, un solitario piacere di critica umanistica, che facilmente svia da tentativi più seri e profondi, di indagine e costruzione personale. Perciò chi ama il Rinascimento mi darà più volentieri saggi di sentimento che di storia; e questa, la storia del Cinquecento petrarchista, resta, nel suo significato costruttivo, da fare.

Del resto, non è neppure una tale storia, nè un saggio di essa, che si può e si vuole dare qui, dove si è tutt'altro che superato l'intimo dissidio tra florilegio e critica

Il presente saggio mira unicamente a rannodare note e impressioni e discussioni attorno a una figura, non mal scelta se non m'inganno; a sostituire un diletto vago e, per chi faccia professione di critica, non serio, con una ricerca d'arte e psicologia determinata non solo nel genere ma anche nella specie.

Critica romantica dunque (e, una volta tanto, decisamente affermativa) del Rinascimento. Alamanni è un episodio, ma non un'*occasione*. E anche come episodio, ha la sua *specialità*. Mi spiego. Del suo tempo com'era, affannato a viverci e lavorarci dentro, non poteva sentirsi abbastanza estraneo a quel mondo per mettersi su una strada davvero nuova. Come un *moderno che* accetta con *entusiasmo* proprio quelle innovazioni, letterarie o altro, che sa che in fondo lasceranno intatto al possibile il *suo* mondo. Sà, o meglio, nel caso nostro, avverte. Così fa Alamanni politico. Si batte per la libertà come uomo di parte onesto e abile, restando nella tradizione patria e apprezzando *magari* il gesto disperato di Lorenzino; ma, in fondo, poco appare che l'ami davvero per quel che la paga: e certo opera senza piccoli affetti e passioni, con maggior disinteresse, ma con senso d'intima fiamma senza paragone minore d'uno Strozzi o d'un Macchiavelli. Così in letteratura. Perpetuamente dopo un genere di poesia sperimenta l'altro. Ma non è scontentezza; e neppure l'esperimento intimo del novatore; è quasi un cambiar veste, un ammirarsi nelle vesti nuove, uno studiarsi la sua nuova eloquenza, mai originale nel suo significato di tendenza. Gli piace vedersi «poeta vecchio, e comico-novello» come all'inizio d'una nuova giovinezza; ma non d'arte, d'opere. Oppure satirico.

Or mi minaccia il mondo, or m'odia e teme
quando prender lo stil mi sente in mano
che i miglior fa più belli, e gli altri preme.

Singolare posa di secolo che si sforzava di porre l'originalità nel far molte cose, nell'aver molto cambiato le vesti e lo strumento. Nell'Alamanni, grazie a quest'eloquenza, vien fuori di tra le quinte la *pratica* figura di lui, nella sua gloriuzza, che ha pure il suo aspetto commovente, di letterato. Altrimenti l'«*io*» resta sempre in secondo piano, quasi cosa astratta. E, strano per un petrarchista, che si penserebbe preoccupato sopratutto di analizzare e di *figurare* quasi esclusivamente desideri e moti di sè, a sè solo pensa e di sè solo parla di rado.

Così potesse il ciel ciascun di noi,
Cintia, ridur nel dolce nido antico...

Egli desidera di tutt'e due, con sentire diverso e profondo. En anche nell'analisi di sè (in ciò più coerente alla scuola) più poeticamente si configura l'oggetto che il desiderio e il sentimento, più gli effetti d'amore che i moti dell'anima.

Non è che da' begli occhi
e dall'avaro seno
che delle sue bellezze è sì tenace
fino al cor non trabocchi
l'amoroso sereno
e l'aura dolce, a cui pensando pace
mi viene...

Tutta la figurazione d'effetti naturali dimostra chiaramente come, dal Petrarca in poi, la nostra poesia amorosa, quasi insensibilmente aggiungendo e selezionando, fosse giunta a ben diversa e più fatale concezione d'Amore. Già nel maestro (effetto d'allegorie provenzali e di studi classici) Amore è un dio e un signore; ma un dio e un signore come poteva esserlo nel trecento, simbolo sempre e figurazione di sentimenti. Smarrita l'Allegoria sul sentiero dell'Umanesimo, Amore, ogni qualvolta gi riuscì d'essere più che modo di dire galante, fu Dio davvero e forza naturale. Il ritorno alla natura, celebrato nel maestro, vive davvero solo negli epigoni come ritorno al «trattare l'*oggetto* come cosa salda». E Amore, fatto da simbolo dio creatore di sentimenti, scende a cantare il prologo della Flora, con un impeto di verso che basta da solo a far vedere come l'Amore galante e raffinato che si pretende sia del cinquecento, sia nato assai dopo:

Di grembo a Citerea oggi son sceso
per trarvi al regno mio...
Con costor mi fo' io per l'altro cielo
temere amando, e riverirmi insieme.
Io son colui, che il mondo chiama Amore.

E così gli avanzi del simbolismo medioevale, che figurava la bella come «fera», spariscono, pur in immagini molto analoghe a quelle prime, in una concezione di crudeltà calda e violenta, quasi lucreziana, facendo dell'amato che si nega «*Aspe affocato al crudo giorno estivo*» che suscita immagini d'ira e vendetta lungo tempo nutrite. E intanto la limpida serenità d'amore, presa e trasformata nel moto eterno delle cose naturali, si fa, da allegoria, immagine:

Chi desia di mirar più bella luna
che mai dentro il suo sen volgesse il cielo
venga questa a mirar...

Versi sereni come sere tranquille, nella loro cadenza quasi fisicamente piacevole, pieni di calma e d'equilibrio poetico definitivamente conquistato; ma sono momenti; e spesso l'immagine s'impiglia tra contrapposti ed epiteti che le tolgono quel che di nitido e sereno pareva conferirle l'armonia iniziale

In più tranquillo e lucido Oriente
apre l'Aurora allor l'aurata porta
a più bel sol...

dove il bagliore delle alliterazioni nel secondo verso schiacchia la semplice armonia dell'inizio, ripetendo senza arricchire. Non v'è ancora quel lusso d'ornato che, nel cinquecento e poi, sarà elemento positivo della nostra poesia: ma solo una scarsa nettezza d'immagini, aridità insomma, com'è per molta poesia nostra del quattrocento; è, spesso, nei momenti suoi d'imperizia, il nostro s'appiglia (come negl'Inni pindarici) *a motivi* (sentenze, *ritmi* di ballo) quattrocenteschi, dell'Arcadia sannazzariana

«Rare volte addiviene
che fuor del tronco istesso
naschin contrari i rami...»

o, con più evidente segno di imitazione

... «che tutte loro avanza
quanto i ginepri il pino...»

Tutte dimenticanze che ci parlano con molta chiarezza dell'amalgama letteraria su cui cresceva, senza distinguersi da essa, senza selezionare, la poesia dell'Alamanni, pur così semplice, in fondo, di motivi. Questo classicismo di disegno e d'esecuzione, che ora si rifaceva al maestro, e ora, quando credeva di rifare i greci, al quattrocento, diventa tipico nelle elegie, che crescono il motivo antico di un ornato lucido e leggiero, d'un discorso, in fondo, piano ed aperto, onesto e non peregrino, che ritrovano il loro motivo ispiratore precisamente nel gusto, con cui l'umanista buongustaio, nel leggere la sentenza latina, subito mentalmente la applicava a figure quali poteva fingere lui, di un sogno assai più moderno e meno indefinito. E avviene, con singolare trasformazione, che precisamente la rima sia essenziale alla nuova elegia, discorso sereno e moraleggiante e (appunto) men profondo di quel d'altro genere.

Siate a' preghi di donna accorti, e tardi
a' cari baci lor...
E se pur chi prometta oggi si trova
pei suo begli occhi e per le chiome d'oro,
e Venere e Giunon chiamando a prova,
siate allor saggi, e non crediate loro...
Poi, giovin colma di bellezze nuove
sovente il ciel senza vendetta offende
chè in lei l'ira di Dio tarda si muove...

Tutta questa poesia insomma, mentre da un lato esercita sul lettore appassionato un fascino che l'altra, più grigia e sèria, non fà provare, appare poi spesso viziata come da una leggerezza, da un'inconsistenza, insomma da una falsa grazia che più diletta che non persuada, come di tutte le poese che, già nell'intenzione, debbono riuscir belle, ornate; come, per fare un paragone, le canzonette chiabreresche, progresso letterario, non certo poetico, sul petrarchismo. E' questa, proprio, la poesia «di gusto» che s'è voluta trovare come fondo di tutta la vecchia poesia nostra, e che n'è, dopo tutto, una parte minima.

Del resto, ora, il problema è un altro, dato che in fondo, la poesia di gusto è molto «a latere» tanto del periodo quanto dell'uomo che qui si esamina: non ne rappresenta un lato negativo, ma un'altra occupazione. Il cuore (sentimento, forza, passioni) dell'Alamanni batte altrove. Batte negli improvvisi raccostamenti che legano con forza alla stessa immagine sensazioni diverse, nel senso di commossa audacia con cui questo dotto associa la falche che brilla nel grano ad altre più lucenti o tremende cose (... *di novella luna in guisa è fatta, - arcata e stretta, e colla man si prende,* - quasi spada il guerrier, *tra l'elsa e il pomo*): bizzarria e audacia di forme e di pensieri, che, queste sì, dànno alla frase una vigoria alquanto barocca, ricca d'ornato e, in fondo, lussuosa. Ma permane in fondo alla frase un classicismo d'intenti e d'abitudini, severo, che evita il grottesco anche quando l'immagine accennerebbe a volervi cadere. Tipica a questo proposito è l'invocazione al Priàpo nella «Coltivazione», fatta, per così vecchia ed estranea al tempo figurazione, con un vigore ed una dignità eccezionali.

... di Ciprigna e di Bacco amata prole
che, minaccioso fuor mostrando l'arme
pronte sempre al ferir, lontano scacci
non d'aurato pallor, *ma tinte in volto*
d'infiammato rossor, donzelle e donne.

Qui la figurazione è anzi, direi, tanto tranquilla e piena, l'equilibrio tanto poco insidiato, tanto poco visibile, in altre parole, lo sforzo per raggiungerlo, l'emozione poetica, che l'analisi non se ne contenta, e resta lì tra due, se debba classificarla poesia o buona eloquenza, se non vi sia, sotto le parole, un inganno, una «deceptio» che le fà star lì, immote, nel loro ordine ed architettura; senza un sostrato ricco ed emotivo. E chi abbia coscienza della lotta che, nel campo della lirica petrarchistica appunto, gli autori devono sostenere per restituire ai vocaboli appannati dall'uso e dalla tradizione una nuova vita, apprezza in misura molto maggiore la sua frase che entra, varia, inquieta, viva nel suo ritmo largo, semplice, omogeneo (noioso, diceva il Monti dell'endecasillabo nella «Coltivazione») facendolo scintillare tra i contrapposti. E' una sorta di «callida iunctura», di acutezza insomma nel suo significato migliore, che però conduce, piuttosto che a una composizione delicata, brillante e dura (il risultato più notevole e consueto della sua applicazione da parte dei cinquecentisti) a un ritmo fervido, fantasioso e mistico:

... Sempre si volge il ciel, nè ferme e quete
veggiam nè stelle mai, nè Sol, nè Luna
ora ha il mondo di chiaro, or notte bruna
or caldo, or ghiaccio, or lunghe pioggie, or sete...

Senti veramente la vicenda delle cose vivere nell'inquietudine dello spettatore, come se veramente essa fosse «a caso» o, meglio, a caso fossero le stesse fisse leggi che la reggono. Oggetti e fantasie sono visti in un solo piano, sotto un'unica species. Altrove invece chi guarda è fuori e chiede ostinatamente alla natura che cosa significhi; come il passeggiero che interroghi la via.

Due volte carco il ciel di vento e neve
porta il gran volger d'ombra il minor giorno...

O, con minore grandezza, ma con apprensione più intima e immediata:

Quand'io veggio talor nel caldo giorno
che dal meridional si move un fiato
tutt'in un punto, e, di tempeste armato,
leva in alto la polve, e gira intorno...

Qui non si cerca più l'eloquenza, e neppur l'umile verità che i nostri critici professori volevano a tutti i costi rintracciar anche nel rinascimento; qui, distintamente rialza la fronte anche Poesia. Ma di fronte ad essa, anche breve, anche instabile, ha ancor ragion d'essere la interpretazione ultima della «vecchia poesia italiana» come «gioco» come «costume»? In realtà anche l'eloquenza vista già nell'Alamanni porta testimonio di questa poesia: senz'essa questa non si spiega, dirò anche, *non è* poesia: e lo sforzo diuturno, l'intimo travaglio del poeta, interpretato in termini extraartistici finisce in una vuota fatica, che condanna ciò che l'oblìo degli altri ha già condannato. Nessuna critica, che non sia costruzione di una figura entro i termini dell'arte, può valere, qualunque sia la veste in cui si presenti, a cambiare di un ette la «*classificazione*» del nostro cinquecento, quale è stata fatta, da un secolo in qua, da coloro che non l'intendevano nè lo amavano.

ALDO GAROSCI.

Osservazioni critiche sull'Oriani

Non è ancora giunto il tempo nel quale si possa serenamente parlare di Alfredo Oriani e della sua opera.

Vive ed agitate con cieca violenza sono ancora le passioni attorno al nome dello scrittore romagnolo; e corre pericolo, chi da solo s'avventuri sul campo della lotta, di aversi i colpi degli uni e degli altri avversari: di quelli cioè che negano alla sua opera ogni valore, e di quelli che su tale opera spendono il loro nome.

Senonchè è proprio successo questo, a colui che troppo si compiacque degli stacchi crudi, e delle tinte forti, dell'apprezzamento non giusto e dell'iperbole: che uguale stile ed uguale modo sono stati adottati per la valutazione della sua opera; in grazia di chè, chi volesse scomodare l'Alighieri, potrebbe pensare ad una meccanica applicazione della nota legge del contrapasso.

Consapevole di questo stato di fatto, Piero Zama ha compilato questo suo medaglione pubblicato nella collezione *Pensatori d'oggi* della Casa editrice Athena di Milano, cercando di destreggiarsi fra i poli estremi dei negatori assoluti e degli apologeti, col concedere qualcosa agli uni ed agli altri.

Destino inevitabile e tara quasi necessaria, dopo quanto s'è detto.

Lo stile necessariamente sviante non impedisce peraltro di fargli dire verità abbastanza crude, coll'aria più sorniona di questo mondo, lasciate cadere in mezzo a periodi volutamente laudativi; così che se uno volesse potrebbe ricavar da esse tutto il succo del quale son sature, per negare in pieno l'originalità di particolari aspetti della varia opera dello scrittore romagnolo.

Non spetta al critico il rischio della citazione, quando il biografo l'ha con tanta cura evitato. Gli basta di far vedere che ha saputo leggere; e la sua mansione è soddisfatta allorchè, come fa, indica al lettore la strada da seguire.

Non si possono tuttavia lasciar passare inosservati certi giudizi, che crediamo non del tutto giustificati; come quello, ad esempio, relativo al pensiero politico e storico dell'Oriani, che lo Zama qualifica per liberale, anzi, per liberale democratico.

Occorrerebbe anzitutto che lo Zama spiegasse meglio ciò che intende per liberalismo, anche prescindendo dal particolare pensiero dell'Oriani; poichè il lettore riceve (come ha ricevuto chi scrive) l'impressione che vengano qui confusi il metodo della pratica liberale, coll'applicazione ai fatti della storia della dialettica hegeliana, derivata (e forse qui non c'è dubbio) all'Oriani di seconda mano dalla scuola idealistica meridionale pel tramite del De Meis (il De Nittis di *Disfatta*).

Così pure molte risonanze idealistiche meridionali sono nel suo presunto pensiero liberale: e si sentono nei capitoli della *Rivolta Ideale* ricordati dallo Zama, chiari gli echi del pensiero filosofico-politico dello Spaventa; come nella *Lotta Politica* percepibile è l'eco delle allegorie pseudo-storiche del Vera, contro le quali con tanta giovanile foga insorse Antonio Labriola; se proprio non si vuol rendere qui la dovuta giustizia al Petruccelli della Gattina per la sua *Storia dell'Idea Italiana* che l'Oriani non poteva di certo ignorare perchè pubblicata nel 1882 da un giornalista eccentrico e di grido, che alla sua mente rivolta ai toni violenti, non poteva sfuggire.

Il liberalismo dell'Oriani sarebbe perciò niente più che hegelismo, come hegeliana sarebbe la spina dorsale che tien dritta la sua sintesi storica: e non ci sarebbe altro da dire se non si dovesse aggiungere che questo delle sintesi storiche si presentava così seducente agli occhi dell'idealista romagnolo, perchè si contrapponeva al metodo allora prevalente delle ricerche filologiche (metodo positivo), peculiarmente impersonato nel Villari, contro il quale l'Oriani amò direttamente scendere in lotta col suo saggio sul Macchiavelli (*Fino a Dogali*), allorchè l'illustre biografo del Savonarola ebbe a pubblicare il suo minuzioso studio sulla vita e sull'opere del grande Segretario Fiorentino.

La necessità delle tinte urlanti presiedendo ancora in questa scelta, faceva definitivamente disperare dell'interna evoluzione (dell'interno accrescimento) della *mens* orianesca, che pertanto rimase ferma e come incantata sui pochi primordiali motivi, che erano, più che gli schemi del suo pensiero, i temi obbligati e sempre uguali della sua mai domata e perciò mai trasformata passione.

Da questa staticità deriva la difficile lettura delle sue opere, e il senso di noia che vi pervade; come dal mancato padroneggiamento della passione, deriva la sua inconsistenza come artista.

Nei suoi romanzi (tranne, al massimo, due: *Vortice* e *Disfatta*, e tranne qualche pagina da staccarsi qua e là) come nel suo Teatro, è la materia bruta che vi vien buttata davanti agli occhi e l'artista vorrebbe abbagliarveli con luci d'Apocalisse; quando non sono gli schemi lineari di astratte tesi che addossa alle spalle non sempre capaci (e qui sta il grottesco destino di certi suoi personaggi) dei suo ieroi.

Così la materia bruta dispiegata in tutta la sua crudezza, senza che mai un raggio d'amore la salvi dal suo destino di morte, è veramente un mondo senza Dio: è veramente l'inferno.

In tale senso deve intendersi l'ateismo dell'Oriani, il suo, si potrebbe dire col Leopardi, senso arimanico (ultra pessimista) della vita; anche se quale storico e quale teorico politico amò (nella seconda epoca, diremo ideologica del suo tirocinio, perchè nella prima, com'è noto, si rivolgeva ammirato e fidente all'Iscariota) credersi e farsi credere un patrocinatore della verità religiosa cristiana e dell'istituto politico che nei secoli soddisfa la missione di propagarla.

L'asserzione fatta dallo Zama che l'Oriani sia stato un credente di «cuore» (un «uomo buono e pietoso» se non un mistico) ci sembra per ciò che cada, qualora con noi si ammetta che ben debole cosa doveva essere questa fede «sentimentale» se, proprio nell'attività artistica in cui maggiormente doveva esplicarsi, non ebbe che limitatissime, sporadiche affermazioni; mentre, di regola, non si lasciava neppur sospettare.

Il non aver rettamente capito questo lato dell'animo dell'Oriani, fa sì che lo Zama non possa di conseguenza esaminare l'arte dello scrittore faentino; intimamente legata, come s'è detto, al concetto (alla religione) che quegli aveva della vita.

Così sullo stile, che se è vero chè rettorico anzi oratorio come vuole il Borgese e come lo Zama conferma, non è per altro spiegato come pur nonostante questi suoi caratteri negativi, conservi un suo particolare valore, che va messo in rilievo e che va rapportato al fatto che lo determina: vale a dire, allo scrittore nella sua qualità di uomo e di romagnolo.

Quindi, pur nella mancanza di specifici meriti di pensatore, di storico e di artista che assicurino il suo nome alla storia, resta sempre importante la figura altamente rilevata e michelangiolesca dell'uomo, capace d'attirare la nostra attenzione e di commuoverci.

Nell'aver saputo mettere nella dovuta luce la umanità di questa singolare figura di scrittore, risiede il merito particolare dello Zama, il cui lavoro si raccomanda per la qualità e la copia degli elementi biografici raccolti dalla viva voce di amici e di estimatori dell'Oriani, e per la brillante esposizione fattane; anche se qualche pecca c'è, malgrado ciò, rimasta.

ARMANDO CAVALLI.

Libri ricevuti

VINCENZO GERACE: *La Fontana nella Foresta.* - Edit. Mondadori. - Milano.

POETI NOVECENTO: Scelta delle migliori liriche concorrenti al Premio di Poesia dell'Accademia Mondadori. - Edit. Mondadori. Milano.

NICOLA MOSCARDELLI: *La città dei suicidi.* - Edit. Campitelli. Foligno.

MASSIMO LELI: *Il Risorgimento dello Spirito Italiano* 1725-1861. - L. 15. - Edit. L'Esame. Milano.

G. BOURGIN: *La Rivoluzione Francese.* - Trad. A. Abruzzese e V. Procacci. - Edit. Vallecchi Firenze. - L. 15.

Ricerche sull'Amor Familiare, con scritti di M. M. Rossi, A. Banfi, S. itale. - Casa Editrice Doxa, Roma. - L. 5,50.

PIETRO MIGNOSI: *Il Prossimo.* Racconti. - Edidizione del Ciclope. Palermo. - L. 5.

* * *

Edizioni del Ciclope

Via Colonnarotta 41. Palermo:

pubblica una serie di *quaderni di rinnovamento* a cura di V. Guarnaccia e Giuseppe Sciortino. Sono già usciti a L. 5 l'uno:

G. SCIORTINO: *Esperienze antidannunziane.*

STEFANO MALLARME': *Pagine critiche a cura di Luca Pignato.*

V. GUARNACCIA: *Sole di mezzogiorno* - Prose.

P. MIGNOSI: *Il prossimo.* - Racconti.

"PARACELSUS„

Conoscevamo in questi ultimi anni un romanzo in tre volumi su Paracelso (1). La figura del grande medico riformatore, il «Luterus Medicorum», ci era stata presentata dal Kolbenheyer in tutta la sua complessa evoluzione da sperimentatore a mistico, il più assoluto e travolgente e caotico affermatore della coincidenza del microcosmo col macrocosmo. Bimbo in Svizzera nella casa dei nonni circondata d'abeti presso lo Sihl rumoreggiante, in cui la madre impazzita finì per gettarsi — il padre nobile svevo - medico — era in realtà solo ospite presso i rozzi forti Landsknechte parenti della moglie, - aveva col padre assistito feriti di guerra o di religione, i terribili flagellanti ad Einsiedeln nella loro estasi furibonda; poi a Villach, in regione di miniere, istrutto dal padre in mineralogia, curioso di tutti i procedimenti chimici e alchimistici; e nel Collegio di Sant'Andrea impaziente del latino e della scienza medica tradizionale, più che altro ripetizione mnemonica di frasi di Galeno coi commenti di Avicenno e di Averroé, era attratto piuttosto dagli insegnamenti del professor Tritemio in fama di mago; studente a Ulma e a Ferrara, dove per benemerenze nella cura di appestati si conquistò il titolo di dottore; medico militare poi presso re nordici, errabondo qua e là, preso dall'ansia di una sosta, incalzato dall'impossibilità di sopportarla, perseguitato sempre dall'odio dei colleghi, amato dagli umili, chiamato ad insegnare all'università di Basilea, bandito, sempre curioso, sempre appassionato, questo piccolo uomo dimesso col suo gran spadone, gran dispregiatore di libri, gran dominatore delle forze naturali, con la malinconia insanabile e la forza indomabile dello scrutatore che da Dio attinge la sua luce, agli uomini porta la sua comprensione, il suo amore.

Ecco ora questo breve «Paracelsus» del Gundolf, uno dei più tipici libri della presente «rinascita» tedesca. Non la arbitraria preziosità del suo «Goethe», non la diffusa profondità del sua «Shakespeare» ripete il Gundolf in questo suo limpido e conciso saggio sul medico naturalista tedesco. Si direbbe che quanto più involuto è Paracelso stesso, tanto più trasparente egli l'ha saputo rendere, imperniando la opera intorno a un suo personale tremore di esperienza, *il problema del medico* e della medicina in generale. E il libro è insieme un grido di battaglia, in nome del vero sapere in attivo immediato contatto con la natura, contro la scienza libresca; ancora una volta, come ai tempi della riforma, è importante per i tedeschi sottolineare questa loro aderenza alla natura, questa loro ansia faustiana contro l'umanismo oltremontano tutto composto nella sua astratta eleganza, nei suoi problemi di forma. Ancora una volta questo si impone a caratterizzare la «deutsche Seele». E Paracelso è posto accanto a Lutero in questa lotta contro la parola, in questa prepotente ricerca delle «radici». Così che qualche cosa dell'oscurità e del groviglio delle radici ha appunto la sua lingua stessa nella sua rozza incompostezza e foga, mirabile nell'analisi, incapace nella sintesi, più di alchimista che di pensatore (e il pensiero tedesco oggi, stanco dei suoi migliori ardimenti in servizio dell'unità, è ripreso dal molteplice e ama perdersi in esso, «dissolversi» nell'analisi). — Vero è che il Gundolf fonda il mito di Paracelso primo scopritore della natura, che «cominciò allora non solo ad esistere ma anche a vivere», l'eroe dell'esperienza quasi come Kant l'eroe della conoscenza. Esperienza non di scuola ma di vita, nei viaggi per allora inauditi dall'Italia all'Olanda, dalla Svezia alla Spagna, dalla Lituania all'Inghelterra, dalla Polonia alla Francia, nell'indagine magica e chimica, mineralogica e psicologica, nella cura di malati di tutte le nazioni e di tutte le classi, zingari e streghe, giudei e boia non esclusi, al seguito di eserciti, in piena guerra carestia pestilenza: «quaranta specie diverse di malattie», aveva già nel 1517 (era nato nel 1493) riconosciute nell'esercito olandese, senza contare l'esperienza di chirurgo con quelle novità dei cannoni, degli archibugi e dei moschetti... Già qui comincia a manifestarsi il suo pensiero fondamentale della armonia delle forze misteriose della natura col corpo umano, non lontano dalla credenza popolare e dall'istinto degli animali.

E dalla credenza e dalla tradizione popolare prende rimedi più che dalla scienza della università, come dalla bocca del popolo più parole che da quella dei dotti colleghi. E i dotti colleghi lo denigrano e dovunque lo fanno bandire, e i principi e i pezzi grossi del clero e della borghesia, che lo chiamano al loro letto quando ogni altra scienza non serve, a cura riuscita si prendono il gusto di ricusargli il compenso, e la schiera dei seguaci è spesso più disonore che onore e sempre approfitta della sua umana bontà, per lo meno avvilendo la sua combattutissima fama. Ma al popolo e al malato il solitario taumaturgo si avvicina quanto più gli pare che gli altri medici anche nelle forme se ne allontanino rifiutando di portare il mantello e il berretto rosso dell'arte, critico anche in questo di un rito, non meno del riformatore Lutero. Ed ecco che Paracelso, invece del magico misterioso che fa di lui certa fama, è per il Gundolf un illuminista: il primo professore tedesco che porti il tedesco sulla cattedra, il primo che dal buio delle distinzioni porti nel chiaro campo delle forze e dei fenomeni.

Onde un altro dei caratteri che sembran fatti apposta per entusiasmare i tedeschi moderni: Paracelso come primo innovatore, Paracelso che per primo sente e dichiara elemento di gloria la novità. Eroe moderno per eccellenza dunque: «a tali innovatori è bene che teniam fisso lo sguardo... essi sono per noi più importanti delle loro mete, poichè non han scoperto solo cose nuove, ma anche *umanità nuova*». Umanità nuova di cui prima caratteristica è la solidarietà umana, la concezione della medicina come beneficio, aiuto agli uomini, di cui primo presupposto, è l'amore, la compassione, lati d'ombra l'orgoglio lo sdegno l'irrequietezza, tanto naturali in quella povera vita randagia, in quella gran piena di genialità che lo faceva balbettare, quando fino a notte alta dettava la sua nuova arte medica in una tensione febbrile dopo la giornata di ricerca e di opera. Un solitario ora, come poi a San Gallo quando si fa teologo e tratta della comunione, nelle sue negazioni mistico, nella sua devozione alla Bibbia riformatore, paganeggiante in realtà nella sua santificazione del pane e del vino in quanto succhi naturali: in teologia come in medicina indagatore di forze e non di parole o di cose. Un solitario che quando negli ultimi anni della breve vita schive la sua difesa nel «labyrintus medicorum», conclude però «ma anch'io non so tutto, nè posso fare tutto quello che sarebbe necessario a ciascuno». Solitario intorno a cui si formò la leggenda del bene e del male, mago e taumaturgo alla cui tomba (Salzburg 1541) ancor nel secolo scorso furon fatti pellegrinaggi durante il colera, una specie di dottor Faust, di cui le opere, per lo più in copie manoscritte, corsero di mano in mano, più per la speranza di trovarvi ricette miracolose che per lo studio della dottrina. Quel che per il Gundolf giganteggia in esse è la parte biografica; e qui è un'altra ragione di «modernità» di Paracelso o, se volete, un'altra caratteristica di questo Paracelso modernizzato: l'aderenza della vita con la dottrina, l'importanza della «personalità» più che della teoria: per questo, dice il Gundolf, io scrivo di Paracelso e non p. es. di Lutero o di Hutten, dei quali ci bastan gli scritti a individuarli nella storia dello spirito umano. Ciò premesso, vediamo che in questo libro Paracelso, non specificamente medico, non specificamente mistico viene presentato nella sua gigantesca unità di dottrina e di azione, di esperienza macrocosmica e microcosmica, alla soglia di un massiccio incomposto possente mondo di fenomeni, *forze* non più materie e non ancora leggi, che sussistono in Dio, che hanno Dio a fondamento; per cui la malattia e il peccato sono uno, e il diavolo non lo si esorcizza che chiamando a raccolta le forze buone, amando, aiutando, e il modo di aiutare del medico è «conoscere la natura di tutte le cose per poterne applicare le qualità a guarire le malattie». Ecco dunque che quando egli si chiama filosofo, non vuol indicare altro che il suo studio della natura, e la sua attività cristiana di medico; mentre la sua fama di mago non viene che dalla novità e intensità della sua alchimia che tendeva già ai procedimenti nuovi della chimica moderna. Certo la sua concezione del mondo era medievale, precopernicano, ma la sua foga di esperienza, la sua indagine instancabile dell'armonizzare dell'uomo col tutto ne fa appunto il tedesco moderno. «Nulla è nel corpo che non si trovi a sufficienza anche fuori», e cioè il primo monologo di Faust sul convergere dell'uno nel tutto e del tutto nell'uno: la scienza della natura che sostituisce coi suoi dati di fatto le intuizioni dell'astrologia, che anela colla sua indagine a cogliere ogni cosa, anche la più piccola, nel suo rapporto col tutto, e, pur credendo ad un misterioso fondamento divino, ricerca esperienze con antimagica chiarezza e con antimistica concatenazione di concetti. Ma, come la sua parola che vuol esser tedesca ma deve esser tedesca ma deve pure servirsi insieme delle espressioni latine greche arabe tradizionali resta pure sempre sul piano dei gotici primitivi ignari di prospettiva («quel che m'importa è sapere e saper agire, non parlare»), così è da riconoscere quel tanto di debolezza della facoltà logica di astrazione che corrisponde all'enormità dell'esperienza percepita. Per questo il Gundolf non trova che si possa parlar di eloquenza in Paracelso se non quando dice di sè, come in quel suo grido che è fatto per scender nell'animo di tutti i tedeschi di oggi: «*perchè io sono tedesco, perchè io sono nuovo, perchè io sono solo...*».

Per queste parole soltanto è valso certo già per il Gundolf la pena di scrivere un libro su Philippus Aureolus Paracelsus Theophrastus Bombastus von Hohenheim.

EMMA SOLA.

(1) Paracelsus - Von Friedrich Gundolf Georg Bondi in Berlin 1927.

(2) E. G. Kolbenheyer - Die Kindheit des Paracelsus; Das Gestirn des Paracelsus; Das dritte Reich des Paracelsus; München, bei Georg Müller 1917-26.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928